

УДК 821.161

Н.І. Астрахан

Твори Ф.М. Достоевського в інтерпретації В.В. Набокова

“У мені замало від академічного професора, щоб викладати те, що мені не подобається” [8, 176] , - так В. Набоков сформулював своє “викладацьке” кредо. Окрема сторінка творчої біографії письменника пов’язана саме з лекторською діяльністю. 18 років (з 1940 по 1958), переїхавши до Америки, Набоков викладав літературу спочатку в Уеслі-коледжі, а потім у Корнеллському університеті. В цей час викладання було єдиним джерелом його статків, аж поки успіх “Лоліти” не позбавив його необхідності заробляти на хліб не завжди вдячною працею викладача. Набоківські лекції з російської та зарубіжної літератури (ми послуговуємося російським перекладом англомовних лекцій) були адресовані перш за все американським студентам, але цілком закономірно виявились цікавими для значно ширшого кола читачів.

Набоківські інтерпретації творів російських та зарубіжних авторів глибоко особистісні, але набоківська суб’єктивність зумовлена не свавіллям самовпевненого невігластва, а сформованістю власного художнього світобачення інтерпретатора, існуванням власноруч створеного ним художнього універсуму з лише для нього характерними художніми законами. В лекціях Набокова найбільше вражає їх скерованість одночасно і на досліджуваний твір, і на власну художню систему письменника, яка опосередковано відображається в інтерпретації, зумовлюючи “горизонт інтерпретатора” [11]. Метою даної статті є спроба розглянути набоківську інтерпретацію творів Ф.М. Достоевського з точки зору реалізації у ній амбівалентної інтерпретаційної моделі, що відображає художні світи двох письменників - об’єкта і суб’єкта інтерпретації.

Твори Ф.М. Достоевського не належать до тих, що “подобаються” Набокову. На початку лекції, присвяченої Достоевському, письменник щиро зізнається у

пристрасному бажанні “розвінчати” всесвітньо визнаного класика, якого він вважає письменником “доволі посереднім”, оскільки дивиться на літературу “як на явище світового мистецтва та виявлення особистісного обдарування” [8, 176]. Упереджена “неупередженість” Набокова стосовно творчості Достоевського видається надзвичайно цікавою, адже активне творче відштовхування часто виявляється прихованою формою учнівства, більшою творчою залежністю, ніж відкрите тяжіння.

Водночас, ця упередженість не заважає Набокову з повагою та співчуттям розповідати американським студентам про біографічні подробиці життя Достоевського - очікування страти, каторгу, заслання. При цьому Набоков акцентує момент власного соціального “неспівпадіння” з Достоевським, зазначаючи, наприклад, що один з його, Набокова, предків був комендантом Петропавловської фортеці, де під час перебування під слідством утримувався Достоевський. Інтерпретаційні настанови Набокова щодо творчості Достоевського, безумовно, узгоджуються з різкими відмінностями життєвого шляху двох письменників. Ю.М. Лотман, розмірковуючи про сюжетний простір російського роману XIX століття та значимість для нього міфологічної ланки “смерть – пекло – воскресіння”, зазначає що ця ланка “у широкому колі російських сюжетів підміняється іншою: злочин (справжній або несправжній) – заслання у Сибір – воскресіння” [6, 338]. З точки зору Ю.М. Лотмана, “сенса міфу полягає саме в тому, що хаотичну випадковість емпіричного життя він піднімає до закономірно-осмисленої моделі” [6, 342]. Доля Достоевського повністю відповідає означеній міфологічній моделі, тобто може бути витлумачена в контексті сюжетного простору російського роману XIX століття. Слово Достоевського в цьому контексті може сприйматися лише як пророче – набуте ціною смерті (очікування страти після оголошення смертного вироку та подальше перебування у “Мертвому домі”) та воскресіння (повернення до звичайного життя). Але Набоков підкреслено “байдужий” до Достоевського-пророка.

Проблема буття людини в історії, досліджувана Достоевським не лише художньо, а й “екзистенційно”, не цікавить Набокова, який завжди намагався відгородитися від історичних катастроф своєї бурхливої епохи – однієї з тих, коли “рівна течія часу раптом розливається мутною повинню і наші підвали затоплює історія” [7, 465].

Набоков все життя прагнув зберегти за собою “не як в’язницю, а просто як постійну адресу – пресловуту вежу зі слонової кістки” [7, 464]. Його зустріч з історією не відбулася: вивезений в юнацькому віці батьками в еміграцію і таким чином врятований від революції, Набоков надалі свідомо зробив мотив втечі від історії постійним, повторюваним у власній долі. Але водночас можна зазначити, що такого роду втеча сприймається як знакова, історично характерна саме для ХХ століття, коли зустріч з історією для людини (особливо яскравої, творчо обдарованої) у більшості випадків означала просто загибель. Такий варіант власної долі Набоков “відпрацював”, наприклад, у повісті “Подвиг”, герой якої, як завжди у Набокова, своєрідний двійник автора, гине на кордоні, повертаючись з еміграції на батьківщину. За В. Єрофєєвим, всі російськомовні романи Набокова утворюють цілість – метароман, фабульною основою якого є переживання втрати гармонійності існування – втрати раю, який для Набокова пов’язаний перш за все з дитинством, батьківщиною, батьківським домом, рідною природою, щасливим відчуттям безпосереднього, справжнього буття [3, 9]. Саме Єрофєєв звернув увагу на те, що “метароман Набокова як певна надроманна єдність в якості свого формального попередника в російській літературі має, як не дивно, метароманну структуру невідомого Набокову Достоевського, адже у Достоевського, починаючи зі “Злочину і кари” і закінчуючи “Братами Карамазовими”, існує єдина романна прафабула, породжена проблемою єднання “я” зі світовим сенсом” [3, 8].

Таким чином, обидва метаромани мають в основі своєї фабули міфологему. У романній єдності Достоевського це міфологема смерті та воскресіння, у метаромані Набокова – міфологема втраченого раю. Зазначимо, що в першому

випадку особистість визначається через активну співучасть в загальному історичному процесі, адже і злочин, який стає причиною духовної смерті героя, і жертвність, готовність до страждання за чужу провину, і здатність до духовного відродження пов'язані з історично обумовленими особливостями стосунків між “я” героя та іншими “я”, здатністю чи нездатністю “я” героя відчуті єдність з “ми” (в контексті російського роману XIX століття ця єдність виступає не лише як духовна – народна, національна чи загальнолюдська, - але й як часова – “Герой *нашого* часу” у М.Ю. Лермонтова). Втілення міфологеми втраченого раю в метаромані Набокова передбачає соціальну пасивність особистості, яка не усвідомлює своєї провини, сприймає себе в якості жертви історії, що раптом (для неї) почалася. Цей початок історії характеризується як катастрофа, трагедія, помилка, яку неможливо виправити. Набоковський метароман опосередковано відобразив якісні зміни історичного буття людини у XX столітті, відчуження людини від історії, абсурдність історичного буття, його дегуманізацію.

Творчість Достоевського була попередженням про загрозу такого роду якісних змін, художнім доведенням неможливості виживання людини в історії за умови втрати нею моральних орієнтирів. Тема духовної поразки людини перед обличчям суспільно-історичного розвитку була започаткована в російській літературі О.С. Пушкіним в 30-ті роки (поема “Мідний вершник”, повість “Пікова дама”) та підхоплена і розвита М.В. Гоголем (зокрема у “Петербурзьких повістях” – доречі вказана поема Пушкіна мала підзаголовок “Петербурзька повість”). “Ненормальність” героїв Достоевського, про яку пише Набоков, реакція на ненормальність соціального середовища їх буття, суспільного існування, скерованого на духовне зубожіння і врешті-решт знищення людини. Історія XX століття показала, що загроза для існування окремої людини надзвичайно швидко переростає в загрозу для існування людства. В книзі “Достоевський і переддень XXI століття” Ю.Ф. Карякін зауважує, що “загроза загибелі роду людського породила категоричний імператив, що вимагає сьогодні зробити “останні”

питання гуманістичного ідеалу найпершими: питання філософські, “вічні” – соціальними, політичними, невідкладними; питання, що здавалися абстрактними, – найбільш конкретними” [4, 466]. Достоевський не просто показує, що приводить людину до духовної загибелі, але відшукує шлях відродження, ставить перед своїми героями завдання морального воскресіння, йому хочеться вірити, що те, що може воскресити окрему людину, здатне врятувати все людство – такого роду віра виражена, наприклад, у статті “Золотий вік у кишені” із “Щоденника письменника”.

Коло найхарактерніших “ідей” Достоевського Набоков, зазначивши, що вони “достеменно розібрані у сотнях підручників”, окреслює так: “порятунок через гріх та покаяння, етична перевага страждання і покори, неспротивлення злу, захист свободної волі не філософські, а морально, і, нарешті, головний догмат, протиставляючий егоїстичну антихристиянську Європу братерсько-християнській Росії” [8, 182]. Але всі ці ідеї не цікавлять Набокова, він просто відкидає їх. Більше того, зізнається що не приймає прагнення Достоевського скрізь віднайти Христа. Розмірковуючи про роман “Злочин і кара”, Набоков стверджує, що головний недолік, щілина, через яку “вся будівля етично та естетично розвалюється, знаходиться у 10-й главі четвертої частини” [8, 189] – це епізод, в якому Соня та Раскольников читають Новий Заповіт - історію про воскресіння Лазаря. “Вбивця та повія за читанням Священного писання – що за нісенітниця! – вигукує Набоков. – Тут немає жодного художньо виправданого зв’язку. Є лише випадковий зв’язок, як у романах жахів або сентиментальних романах. Це низькопробний літературний трюк, а не шедевр високої патетики та набожності... Перед нами типовий штамп. Ми повинні повірити авторові на слово. Але справжній художник не допустить, щоб йому вірили на слово” [8, 190]. Набоков навіть не приховує роздратованого розчарування. Він позбавляє Достоевського звання “художника” – більшого покарання в художньому світі Набокова не існує. Загальновідомо, що єдиною книгою, яку дозволено було мати мешканцям

“Мертвого дому” – був саме Новий Заповіт, і Достоевський дуже добре знав цю книгу. Можна навіть сказати, що романи Достоевського є своєрідним коментарем до Нового Заповіту (про що свідчать, зокрема, епіграфи до них). Набоков стверджував, що життя часто виглядає більш невірогідним, ніж мистецтво, дивує співпадіннями, прихованими римами, “повторенням таємних тем у явній долі”. Можливо, у Достоевського ситуація читання Біблії викликала цілком реалістичні асоціації або спогади, але навіть якщо цей епізод є у чистому вигляді авторською інтерпретаційною моделлю роману, митця треба судити за законами, які він сам над собою визнає. Набоков же тлумачить роман, спираючись на власні художні закони. Єднання у Христі для Набокова не є актуальним, він взагалі не вірить у можливість будь-якого єднання. Ефект єднання всіх слухачів знаменитої Пушкінської промови Достоевського він пояснює феноменом Пушкіна, особливостями історичного моменту – тільки не силою слова промовляючого, його консолідуючими можливостями.

“Внаслідок свого метафізичного “сумніву”, - пише В. Єрофєєв, - Набоков “закрив” верхній поверх символічної прози, тобто закрив для свого “я” виходи не лише в горизонтальну площину “ми”, але й у вертикальну площину злиття зі світовою душею в певне містичне “ми” [3, 7]. Опинившись, за висловом Єрофєєва, у “повній самотності, межовій ізоляції”, Набоков міг зробити головним змістом своїх романів “авантюри “я” у сумнівному світі декорацій і пошуки “я” такого стану стабільності, який дав би йому можливість гідного продовження існування” [3, 7]. Віднайдений Набоковим порятунок – це творчість, в процесі якої набоковське “я” стверджує себе, з якою пов’язує свій варіант наближення до бога, необхідної для самоповаги сакралізації буття. “... звертаючись до художнього твору, не можна забувати, що мистецтво – божественна гра, - стверджує В. Набоков. - Ці два елементи – божественність та гра – рівноцінні. Воно є божественним, тому що наближує людину до Бога, роблячи із неї дійсного повноправного творця. При всьому цьому мистецтво – гра, оскільки воно

залишається мистецтвом лише доти, поки ми пам'ятаємо, що врешті-решт це лише вигадка” [8, 185].

Аналізуючи “Записки із підпілля”, Набоков звинувачує героя-оповідача у тому, що його бунт не “заснований на творчому пориві” [8, 195]. Тобто прагнення людини відгородитися від історичного прогресу не викликає у Набокова заперечення. Але історичному прогресу, за Набоковим, варто протиставити не примху, егоїстичну забаганку, тим більше таку, що може мати руйнівний характер. Відкидаючи підпілля, Набоков пропонує ізоляцію у вежі зі слонової кістки, заперечуючи руйнування як вибір хворобливої свідомості, обирає творення як гарант духовного здоров'я, самозбереження. З цієї позиції Набоков критикує стиль “Записок із підпілля”, забуваючи, що весь текст цього твору являє собою слово героя про світ і себе, а отже, особливості “стилю” характеризують особливості зображеної “самосвідомості”.

Набоков звернув увагу на те, що для Достоевського не має значення зовнішність героя, що в його прозі відсутні описи природи. Широко відома думка М. Бахтіна про особливий тип героя, створений Достоевським [1]. Герой Достоевського – герой-ідеолог, для якого найголовніше – думка, яку треба “розрішити”, який розкривається як особистість через власне слово про світ. Бахтін писав про поліфонічність романів Достоевського, про майстерність письменника щодо організації роману як полілогу, важливим кроком до якої були саме “Записки із підпілля”. За Бахтіним, сутність поліфонізму у автономності героя, рівнозначності “слова” будь-якого героя “слову” самого автора.

Як відомо, герой Набокова в романах – це його представник в даному художньому контексті, своєрідний двійник авторського “я”, яке реалізує себе в процесі творчості. Кожен із набоковських героїв виявляється лірично – через переживання своєї зануреності в певний відокремлений світ, творцем якого є він сам. Всі ці світи відрізняються один від одного (світ шахмат, світ спогадів, світ філософії, світ російської культури, світ природи, світ поетичної творчості тощо),

але водночас всі вони однорідні. Лірична відокремленість такого світу в кордонах епічного твору сприймається як певна оболонка, своєрідний “кокон”, в якому існує герой. Для героя ця оболонка виступає як абсолютно жива і конкретна реальність. Таким чином, можна говорити про відкриття Набоковим нового способу зображення людини. Генеалогію цього відкриття доводиться вести саме від творчості Ф.М. Достоевського. Герой Набокова може бути співставлений з героєм Достоевського. Якщо в романах Достоевського ми бачимо героя-ідеолога, який генерує ідею, а потім так або інакше перевіряє її істинність, то набоківський герой – герой-міфотворець, що намагається об’єднати міфологічний світ, в якому він існує, з дійсністю. Епос Набокова – чудова колекція перевірених на життєвість міфологічних світів його героїв. Якщо в художньому світі Достоевського єдиною ідеєю, яка витримує перевірку життям, є християнська ідея, в художньому світі Набокова єдина міфологічна оболонка, яка виявляється здатною забезпечити існування людини і зберегти цілісність особистості за будь-яких обставин, являє собою світ художньої творчості.

Цікаво, що протиріччя між християнською ідеєю та художнім способом існування може здатися непримиренним лише на перший погляд. Воно відсутнє, наприклад, в романі М. Булгакова “Майстер і Маргарита”, в якому одне й інше співіснують лише відносно відокремлено в межах єдиного художнього контексту. Характерними для початку ХХ століття є погляди М. Бердяєва, викладені ним у праці “Смисл творчості” [2]. З точки зору Бердяєва, третій, ненаписаний, Заповіт закликає людину до творчості, в сфері якої, реалізуючи свою свободу, людина піднімається до Бога. Не випадково студенти, що слухали лекції Набокова, свідчили про майже “євангелічний ентузіазм”, з яким письменник розповідав про літературу.

Предметом окремого дослідження могло б стати співставлення написаних практично паралельно і об’єднаних належністю до жанру роману та змістовною скерованістю на художнє дослідження особливостей сучасного творчого

існування (тобто на заперечення загибелі особистості в сучасному світі) творів М. Булгакова (“Майстер і Маргарита”), Б. Пастернака (“Доктор Живаго”) і В. Набокова (“Запрошення до страти”). Зазначимо, що у цих, таких різних, на перший погляд, творах наявні принципово важливі відповідності: центральний герой, що може реалізувати себе лише в процесі творчості; християнські образи і мотиви; структурний принцип “текст у тексті”; спроба художнього заперечення смерті. Цікаво, що у всіх цих творах можна побачити пряме або опосередковане продовження традицій творчості Ф.М. Достоевського, хоча, безумовно, спектр художніх “впливів” на авторів надзвичайно широкий і у кожному випадку унікальний, пов’язаний як з російською, так і західною літературами.

Набоков називає Достоевського “найбільш європейським з усіх російських письменників”, зазначаючи, що він так і не зміг звільнитися “від впливу сентиментальних романів та західних детективів” [8, 182]. Таке зауваження не обов’язково має сприйматися як дорікання. Етичні цінності сентименталізму активно переосмислював в контексті власної концепції народності О.С. Пушкін, в той же час пародійно використовуючи сентиментальні мотиви та сюжети в своїх творах – наприклад, у “Повістях Белкіна”. Щодо детективної традиції, то Достоевський цікавився творами не лише Е. Сю, але й Е.А. По, які друкував у власному журналі “Час”. Чудовою ілюстрацією щодо думки про примхливість жанрової еволюції [9], складні взаємини “центру” та “периферії” [10] жанрової системи певної історичної доби є трансформація детективного жанру в творчості Достоевського, який зробив у “Злочині та карі” читача не співучасником розслідування, а співучасником злочину, включивши, таким чином, жанрові ознаки детективу в орбіту жанру філософського роману. Напевно, роман “Злочин і кара” є найвищим моментом у загальному розвитку детективного жанру, моментом, який супроводжується виходом у нову якість, який неможливо повторити в художній практиці. Навіть у романі “Брати Карамазови” відбувається зниження жанротворчої напруги, виникає ілюзія більшої залежності від детективу,

про що і пише Набоков, хоча порівнювати цей роман в плані детективному треба вже не з творами Е. Сю і Е.А. По, а зі “Злочином і карою”.

Таким чином, Достоевський наповнив запозичені художні форми таким духовним змістом, який повністю трансформував їх, перетворив. В сучасній літературі відбувається прямо протилежне. Характеризуючи роль М. Бахтіна у теоретичному осмисленні творчості Достоевського, Ю. Крістева зауважує: “... текст Достоевського постає перед нами як зіткнення різних дискурсивних інстанцій – як протистояння дискурсів, як контрапунктичне та поліфонічне ціле. Він не утворює структури, яка піддавалася б тоталізації; позбавлена єдності суб’єкта та єдності сенсу, множинна, антитоталітарна та антитеологічна “модель” Достоевського будується на перманентному протиріччі, і тому у неї не може бути нічого спільного з гегелівською діалектикою. Її логіка, говорить Бахтін, - це логіка сну: вона утримує протиріччя та/або співіснування верху та низу, добродетельності та пороку, істини та брехні, закону та його порушення, священного та профанного” [5, 22-23]. З точки зору Ю. Крістевої, “вловивши “топологію” суб’єкта у романному дискурсі, Бахтін зробив літературну теорію чутливою до того, що пропонує їй сучасна література” [5, 23], призвів до усвідомлення актуалізації давньої культурної традиції, пов’язаної із “смертоносним сміхом десакралізованого “я”” [5, 30]. Якщо створений Достоевським “поліфонічний” роман був віддзеркаленням надлому особистості в катастрофічному світі і водночас протестом проти цього надлому, втіленням пристрасного прагнення до “воскресіння” людини, відновлення братської єдності людей і гармонійності існування, відчуття цілісності світу, західноєвропейська література ХХ століття, засвоївши форму, втратила зміст, змирилася зі смертю особистості, задекларованою у світі сучасної культури як смерть автора і смерть читача.

Таким чином, продовження традицій Достоевського в контексті російської літератури у зв’язку з творчістю М. Булгакова, Б. Пастернака, В. Набокова виглядає як антиномічне щодо відповідних процесів у західній культурі. Отже,

“бунт” Набокова проти Достоевського сприймається як надзвичайно продуктивний на фоні тотальної залежності сучасної літератури від карнавальної парадигми постмодерного світобачення, яке поступово втрачає риси світобачення художнього.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.
2. Бердяев Н.А. Философия свободы; Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
3. Ерофеев В. Набоков в поисках потерянного рая // Набоков. Другие берега: Сборник. – Л.: Политехника, 1991. – С. 5-22.
4. Карякин Ю.Ф. Достоевский и канун ХХІ века. – М.: Советский писатель, 1989. – 656 с.
5. Кристева Ю. Разрушение поэтики // М.М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры. Том II. / Сост. И коммент. К.Г. Исупова. – СПб.: РХГИ, 2002. – С. 7-32.
6. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
7. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Издательство Независимая Газета, 2000. – 512 с.
8. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – М.: Издательство Независимая Газета, 2001. – 440 с.
9. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
10. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
11. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278-307.

